

Verschwendung aus Freude : Anmerkungen zu Stockhausens Vertonung des Pfingsthymnus

Autor(en): **Brotbeck, Roman**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **57 (2017)**

PDF erstellt am: **08.10.2020**

Persistenter Link: <http://doi.org/10.5169/seals-858624>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Verschwendung aus Freude

Anmerkungen zu Stockhausens Vertonung des Pfingsthymnus

ROMAN BROTBECK

Karlheinz Stockhausen (1928–2007) war einer der gläubigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts, bis zum dreißigsten Lebensjahr als praktizierender Katholik, später von fernöstlichen Religionen angezogen und ab den 1970er-Jahren unter Einfluss des Buches *Urantia*, einer 1955 in Chicago publizierten kosmischen Ersatzbibel. «*Urantia*» bezeichnet in diesem Buch den Planeten Erde. Stockhausens monumentaler und sieben abendfüllende Teile umfassender Opernzyklus *Licht* ist über die Zentralgestalten des Buches *Urantia* geschrieben worden. In der Kosmologie von *Urantia* ist Michael kein Erzengel, sondern Gottes Sohn, und Jesus dessen Inkarnation auf Erden. Ein Leben lang schrieb Stockhausen Musik zum Lobe Gottes. Bereits sein erstes streng serielles Werk heißt *Kreuzspiel* (1951), weil das Schema der Permutationen die Form eines Kruzifixes aufweist. Titel wie *Der Gesang der Jünglinge*, *Mantra*, *Hymnen*, *Prozession*, *Für kommende Zeiten*, *Am Himmel wandere ich*, *Sirius* verweisen alle auf das geistliche, wenn auch nie liturgische Anliegen seiner Musik. Stockhausen hat sich damit das Leben gerade in Deutschland nicht leicht gemacht, denn in der von der kritischen Frankfurter Schule und insbesondere Theodor W. Adorno geprägten Szene der Neuen Musik war seine offen nach außen getragene Religiosität ständiger Anlass des Spottes.

In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass Stockhausens zeitweiliger kompositorischer Gegenspieler, Bernd Alois Zimmermann (1918–1970), ebenfalls Rheinländer und ebenfalls strenggläubiger Katholik, solchem Spott nicht ausgeliefert war, obwohl auch er alle seine Werke mit OAMDG unterzeichnete: *Omnia Ad Maiorem Dei Gloria*. Zimmermann schrieb «Passionen» und liebte das apokalyptische Register, er thematisierte die Schrecken der Welt, das Leiden der Kreatur. Diese Theologie passte in die Zeit und wurde auch von der Szene der Neuen Musik gerne akzeptiert. Stockhausen schrieb «Hymnen» und liebte das doxologische Register, das reine Gotteslob, das es nach den historischen Ereignissen des 20. Jahrhunderts auch in der Kirche selber schwer hat und schnell der Verschwendung verdächtigt wird.

Ganz gleich ob Hymnen oder Passionen: Weder bei Zimmermann noch bei Stockhausen haben sich die Kirchen um Kompositionsaufträge

bemüht. So gesehen ist es ein Glücksfall, dass der italienische Priester, Komponist und Musikwissenschaftler Don Luigi Garbini (*1967), Leiter von Artache, einer Institution des Mailänder Doms, Karlheinz Stockhausen 2005 und 2006 Aufträge erteilen konnte. Artache organisiert und fördert die Verbindung zwischen Religion und Kunst und organisierte von 2004 bis 2012 jährlich Konzerte, Ausstellungen und Theateraufführungen. Don Garbini ist auch der Leiter des *Laboratorio di musica contemporanea al servizio della liturgia*,¹ das 1999, während der Zeit des progressiv eingestellten Mailänder Kardinals Carlo Maria Martini, am Mailänder Dom gegründet wurde. So sind die ersten beiden Stunden – *Himmelfahrt* und *Freude* – seines letzten Werks *Klang* die ersten und einzigen offiziellen Aufträge der katholischen Kirche, die Stockhausen je erhalten hat.

Bei *Himmelfahrt* hat Stockhausen einen eigenen Text verwendet, bei *Freude* greift er auf den Rabanus Maurus zugeschriebenen bzw. von ihm vermittelten Pfingsthymnus *Veni Creator Spiritus* zurück. Auch diese Vertonung eines liturgischen Textes ist in Stockhausens Œuvre eine Rarität, hatte er doch nur gerade in der Jugend Texte anderer vertont. Und es wirkt so, als hätte hier ein verlorener Sohn zurück in den Schoß der katholischen Kirche gefunden: Die im Hymnus angesprochene Trinität und vor allem die Gleichwertigkeit von Gottes Sohn mit Gottvater waren für Stockhausen sicher der entscheidende Impuls für diese Vertonung und in gewisser Weise auch die Fortsetzung seines Opernzyklus *Licht*, der die Taten des Gottessohnes Michael thematisiert. Für Stockhausen war das *atque filium* des Pfingsthymnus deshalb ein wichtiger Teil seines eigenen Glaubensbekenntnisses.

Dem *Klang*-Zyklus hat Leopoldo Siano eine ausführliche Studie gewidmet. Aufgrund der im Stockhausen-Archiv erhaltenen Skizzen zeigt Siano eindrücklich, dass Stockhausen beim *Klang* die Formel-Komposition, die er seit *Mantra* (1970) in seinen Werken anwandte und die bei *Licht* zur strukturellen Basis von 28 Stunden Musik geworden ist, ursprünglich noch mit zusätzlichen Parametern erweitern wollte. Da *Klang* die Stunden des Tages vertont, spielt in den Skizzen die Zahl 24 eine entscheidende Rolle: 24 Farben, 24 Instrumente, 24 Zeichen, 24 Gerüche, 24 menschliche Organe, 24 Themen, 24 Lautsprecher, 24 Räume etc. Um auf 24 Instrumente zu kommen, hatte er sogar eine Blockflöte vorgesehen – ein Instrument, das sonst in Stockhausens Kosmos nie vorkommt.² Gemäß Siano haben Todesahnungen den Komponisten gezwungen, auf

1 <www.informusic.it/old/56Informazioni.htm> (Zugriff 22.07.2016).

2 Vgl. Leopoldo Siano, «Karlheinz Stockhausens letzter Kompositionszyklus KLANG. DIE 24 STUNDEN DES TAGES», Wien: Verlag Der Apfel, 2013 (= Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit, 19), S. 34 ff.

diese kosmologische Superformel zu verzichten, deren Bewältigung und auch Realisierung sehr viel Zeit beansprucht hätte.

Stockhausen kehrte daraufhin an seine Anfänge zurück, nämlich zur klassischen Dodekaphonie. Anders als bei der Formel-Komposition, bei der das kompositorische Ausgangsmaterial eine individuell ausgeformte, höchst differenzierte musikalische Gestalt darstellt, also eine Art DNA, die alle Informationen der späteren Komposition schon enthält, ist eine Zwölftonreihe viel abstrakter und die Komposition sehr viel weniger determinierend, zumal für einen mit allen Wassern gewaschenen Komponisten wie Stockhausen. Bei *Klang* hat Stockhausen die Reihe noch stark abstrahiert und vereinheitlicht: Zwei in sich verwandte Allintervallreihen ergänzen sich zu einer 24-Ton-Reihe, entsprechend den 24 Stunden des Tages. Stockhausen hatte die erste Allintervallreihe schon bei den *Klavierstücken* VII, IX und X, bei *Gruppen* und am Schluss von *Zeitmaße* verwendet. Siano schreibt, dass Stockhausen in einem Gespräch am 6. September 2006 Iryna Krytska gestanden habe, dass er sich nicht bewusst gewesen sei, die Reihe schon einmal verwendet zu haben.³ Das darf ernsthaft bezweifelt werden! Ein Komponist, der in Meisterkursen oder nach Konzerten sofort sagen konnte, welche Töne auch bei 40 Jahre alten Kompositionen falsch gespielt wurden, wusste ganz bestimmt, dass er hier auf «seine» altbekannte Reihe aus den 1950er-Jahren zurückgegriffen hatte, die er kannte und die ihm vieles vereinfachte, weil sie letztlich – wie Siano zeigt – auf zwei Motive heruntergebrochen werden konnte, nämlich ein dreitöniges «Sprungmotiv» mit großem Terzsprung nach unten und Quartsprung nach oben (E-C-F) sowie eine chromatische Umspielung mit einem Halbton nach unten und einem Ganzton nach oben (D-Cis-Es). Damit schuf sich Stockhausen einerseits das für dodekaphone Werke typische uniforme Klangmaterial, zugleich aber auch die Möglichkeit, «tonale» Intervalle wie Terzen, Quarten und Quinten reichlich zu benutzen.

Mit dieser Reihe gestaltete Stockhausen eines seiner erstaunlichsten Werke, nämlich eine geradezu madrigaleske Vertonung des Pfingsthymnus, das heißt einen Wort-Musik-Bezug und eine direkte Ausdeutung des Textinhaltes, die sonst in seinem Werk kaum zu finden sind und die er zum Beispiel im *Licht*-Zyklus geradezu vermeiden wollte. Damit gibt er dem Pfingsthymnus eine ganz spezifische Interpretation.

Siano äußert sich zwar ausführlich zur Bedeutung von Pfingsten, aber er tut es ähnlich wie es die Theologen Georg Henkel⁴ und Thomas

3 Vgl. ebd., S. 61.

4 Georg Henkel, *Kosmisches Lachen. SYNTHI-FOU und der närrische Humor in Karlheinz Stockhausens Opernzyklus LICHT*, Hamburg: Tredition, 2012.

Ulrich⁵ im Falle Stockhausens gemacht haben: Sie schwemmen mit möglichst vielen Motiven und Assoziationen aus dem Christentum und den Weltreligionen das Buch *Urantia* theologisch aus, um vom Skandalon dieses merkwürdigen Machwerks und der Schwierigkeit abzulenken, dass ein Kopf wie Stockhausen ihm sein Leben verschreiben konnte. Bei *Freude* spielt das *Urantia*-Buch kaum eine Rolle und weitschweifende Ausführungen zu Pfingsten lenken von der Qualität des Werkes eher ab, weil Stockhausen hier in einfacher und direkter Art jenen Hymnus vertont, der in seiner stark katholisch geprägten Jugendzeit im Dritten Reich und als täglich praktizierender Katholik nach 1945 sicher eine entscheidende Bedeutung spielte. Man kann manchmal auch zu weit suchen!

An gewissen Stellen spürt man förmlich, wie sehr Stockhausen es genießt, einfach loskomponieren zu können und sich an die formalen Vorgaben eines präfixierten Schemas nicht mehr zu halten; oder anders gesagt: wie sehr es ihn freut, wie in seiner Jugendzeit komponieren zu dürfen und die zahlreichen, von ihm selbst aufgebauten determinierenden Systeme vergessen zu können. Das war auch der Grund, weshalb er den ursprünglichen Titel *Pfingsten* fallen ließ: «Im Laufe des Komponierens änderte ich den Titel zu FREUDE. Mein Grundgefühl war Freude. Ich erlebte im Geiste immer wieder die Uraufführung im Mailänder Dom, den Enthusiasmus der zwei Mädchen,⁶ ihr Spielen und Singen. Die Partitur muss gewiß diese phantastische Freude meines Geistes und meiner Seele während der vielen Monate der Kompositionsarbeit bewahrt haben. Es liegt etwas Einmaliges in dem Abenteuer, zwei Harfen, die normalerweise in diatonischen Tonleitern gestimmt sind, als eine große chromatische Harfe zu vereinigen.»⁷

Da Siano die Reihen- und großformale Struktur von *Freude* bereits ausführlich analysiert und kommentiert hat, möchte ich mich im Folgenden ganz auf das «Madrigal», also auf den Text-Musik-Bezug konzentrieren, auf den Siano nicht eingeht.

Vom Pfingsthymnus vertont Stockhausen nur die ersten sechs Strophen, weil er damit 24 Verszeilen bekommt, die er in 24 unterschiedlichen «Manieren» vertonen kann. Dadurch entfällt bei Stockhausen jene doxologische siebte Strophe, die in Gustav Mahlers Vertonung des Pfingsthymnus in der achten Symphonie eine zentrale Rolle spielt.

5 Thomas Ulrich, *Stockhausen. A Theological Interpretation*, Kürthen: Stockhausen-Stiftung für Musik, 2012.

6 Die holländischen Harfenistinnen Marianne Smit und Esther Kooi, welche die Uraufführung an Pfingsten 2006 spielten und sangen.

7 Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik 1998–2007. KLANG-Zyklus – Geist und Musik – Ausblicke*, hg. von Imke Misch, Kürten: Stockhausen-Stiftung für Musik, 2014 (= Stockhausen. Texte zur Musik, 17), S. 12.

Ich beschreibe im Folgenden die sechs Strophen; um die Orientierung zu erleichtern, füge ich jeweils die Abschnittsnummern von Stockhausen (1–24) in Klammern ein.

1. Strophe (8'10"): Lockung des Kreatorgeistes

- (1) Veni, Creator Spiritus,
ora seconda *Klang*
- (2) mentes tuorum visita,
- (3) imple superna gratia
- (4) quae tu creasti pectora.

Die erste Strophe hat exponierenden Charakter, die meisten Harfenelemente sind ein erstes Mal zu hören; extrem dichter harmonischer Satz (1) steht neben einstimmig wirkenden Hoquetuspartien (2). Auch der Textvortrag der beiden Harfenistinnen wird in ganzer Breite vorgeführt: choralartiges gemeinsames Singen (1, 3), Intonation nur einer Stimme (2), Flüstern und Rufen (4).

Der Beginn des Werkes (1) erinnert mit scharf angeschlagenen und lange ausklingenden Akkorden an Glockenklänge. Die Musikerinnen singen danach um die Achse *fis'* symmetrisch gespiegelt und homophon vorgetragen je elf Reihentöne. In Rhythmik und im Melodieverlauf mit eingefügtem Glissando wird ein verführerischer Ton evoziert. Der Kreatorgeist wird von den Frauen mit einem sehr kurzen und kecken «veni» quasi eingeladen. Der fehlende 12. Ton – die Spiegelachse *fis'* – folgt dann bei dem von Stockhausen eingeschobenen und teils ins Italienische übersetzten Text «ora seconda *Klang*», den die Harfenistinnen auf dem *fis'* vortragen, wobei die erste Harfenistin rhythmisch unterschiedlich nachschlägt, was sich als kleiner Madrigalismus in Bezug auf das Wort «seconda» verstehen lässt.

Die zweite Verszeile (2) wird nur von der ersten Harfenistin gesungen: «visita» ist mit einer Pause abgesetzt und wird in einer aufsteigenden Linie betont. Die dritte Zeile (3) wird wiederum von beiden Harfenistinnen gesungen, diesmal aber weitgehend in Parallelbewegungen, die an organale Zweistimmigkeit erinnern. Bei «imple» verlaufen die Stimmen in parallelen Großterzen, bei «superna» in parallelen Tritoni und bei «gratia» in Kleinterzen – auch hier bekommt jedes Wort eine spezifische klangliche Ausdeutung. Bei der vierten Verszeile (4) benützt Stockhausen zwei verschiedene Vertontechniken. Zuerst wird der Text von beiden Frauen in höchster Höhe geflüstert und dann ausgeblendet; es wirkt so, als würden sie wegtretend ganz leise noch etwas Wichtiges tuscheln. Danach lässt er unter Wiederaufnahme der Akkorde des Beginns (1) den Text «quae cre-a-s-ti pec-to-ra» Silbe für Silbe rufen, und zwar

alternierend zwischen den Stimmen, so als müsste die zuvor geflüsterte Wahrheit nun verkündet werden.

2. Strophe (5'): Vorstellung des Kreatorgeistes

- (5) Qui diceris Paraclitus,
- (6) donum Dei altissimi,
- (7) fons vivus, ignis, caritas
- (8) et spiritalis unctio.

Die zweite Strophe ist die kürzeste und dauert nur fünf Minuten. Die erste Zeile (5) erinnert an einen Tanz; der Text wird von der zweiten Harfenistin auf einem verminderten Dreiklang intoniert. Nach dem «Paraclitus» folgt ein deutlicher Kadenzgestus mit Triller und darauf im Fortissimo zum ersten Mal der große Effekt von mit flachen Händen auf die Harfen geschlagenen Clustern. Diesem bedeutungsstarken Effekt folgt gleich der nächste, nämlich das schnelle Stöhnen der Musikerinnen. Das wirkt wie ein starker auskomponierter Doppelpunkt. Die zweite Zeile (6) wird damit zur Botschaft und strahlt eine feierlich stolze Stimmung aus; in der ruhig schreitenden Musik wirkt der von der ersten Harfenistin gesungene Text fast wie ein Untertitel, der die Musik erklären soll. Die Aufzählungen der dritten Zeile (7) werden wie prägnante rhythmische und melodische Gebetsrufe vertont, die über den ganzen Abschnitt verteilt sind. Die vierte Zeile (8) ist wie schon bei der ersten Strophe nur gesprochen, wobei die Sprechmelodie von Stockhausen neumenähnlich notiert ist. Musikalisch wird hier der extensive Glissando-Teil der dritten Strophe vorbereitet.

3. Strophe (6'58"): Das Lob des Glissandofingers

- (9) Tu, septiformis munere,
- (9 EXTRA und 10) JOY digitus paternae dexteræ,
- (11) JA! tu rite promissum Patris
- (12) sermone ditans guttura.

Die dritte Strophe ist die musikalisch eingänglichste und einfachste: Sie weist auch die höchste Textverständlichkeit auf, verlässt über weite Strecken die Zwölftontechnik und wagt sprühenden madrigalesken Witz. Das zeigt sich schon in den eingefügten Wörtern «Joy» und «Ja!», die den Vers mit dem rechten Finger Gottes umklammern und beim erotomanen Stockhausen eine sexuelle Konnotation aufweisen.

Die erste Verszeile (9) ist eine Orgie von Glissandi, die zweimal unterbrochen werden, um die rhythmisch notierten Texte klar zu sprechen; diese Tropierungstechnik wirkt verstärkend auf die befreiten Glissandi

der beiden Harfen. Stockhausen war davon so hingerissen, dass er aus dem Formschema ausbrach und ein «Extra» dazu komponierte. Er bezeichnet es in der Partitur als «9 EXTRA». Musikalisch ist diese Zuordnung richtig, weil die Glissandi noch extremer weiterlaufen, von der Textvertonung her gehört dieses EXTRA eigentlich schon zum 10. Abschnitt, denn die beiden Musikerinnen müssen sich, nachdem sie ganz tief auf einer großen Terz das «Joy» intoniert haben, «exaltiert, gedehnt» den Text des zweiten Verses zurufen. Dann folgt das ebenfalls tief gesungene «Ja!». Anschließend wird der Text mit dem «*digitus paternae dextera*» nochmals wiederholt, diesmal aber sehr streng in einem homophonen Choral gesungen, so als gehe es darum, den vorangegangenen erotischen Übermut etwas zu tadeln und nun ganz besonders gesittet zu tun. Die dritte Zeile (11) ist eine über den gesamten Tonraum der Harfen gelegte ab- und aufsteigende Skala, die wegen einer eingefügten übermäßigen Sekunde an harmonisch Moll erinnert. In diese Skala hinein und auf den Tönen der Skala singt die erste Harfenistin das Versprechen Gottes. Niemand würde hinter dieser hier an Neoklassizismus erinnernden Musik Stockhausen als Komponisten vermuten. Auch in dieser Strophe wird die vierte Zeile wieder gesprochen, diesmal auf einer tiefen und schon fast groovenden Wechselbewegung. Diese «Zungenrede» lässt Stockhausen in einem zweiminütigen virtuellen Stück für die beiden Harfen aufblühen, das brillant die rhythmischen und chromatischen Möglichkeiten der Instrumente zeigt. Dabei wechselt er raffiniert und schnell zwischen Partien, bei denen die beiden Harfen als chromatische Superharfe erscheinen, und solchen, bei denen die Instrumente hoquetus-artig verzahnt nebeneinander durchspielen.

4. Strophe (5'29"): Passionen

- (13) Accende lumen sensibus,
- (14) infunde amorem cordibus,
- (15) infirma nostri corporis
- (16) virtute firmans perpeti.

Die vierte Strophe ist introvertiert und thematisiert für Stockhausens Kosmos wichtige Aspekte: das Licht, die Krankheit, die Liebe des Herzens. Musikalisch trennen sich in dieser Strophe die beiden Harfen zunehmend auf.

Die erste Verszeile (13) wird von den Harfenistinnen in einfachem Parallelgesang vorgetragen, zuerst in Kleinterzen, dann in großen Sexten. Das Wort «lumen» ist das einzige im ganzen Werk, das als Einzelwort wiederholt wird, eine Anspielung an die große Bedeutung des Lichtes, dem Stockhausen seinen riesigen Opernzyklus gewidmet hat. Bei der zweiten Zeile erfolgt nach einem zweistimmigen Gesang die einzige Stelle für

Harfe allein, ein melancholisch-verinnerlichtes Liebeslied. Ab dieser Stelle bleiben die Harfen musikalisch stark getrennt und spielen sehr unterschiedliches Material. Die dritte Zeile intonieren die Musikerinnen mit langsamen klagenden Glissandi, die das Unsichere der Krankheit erklingen lassen. Bei der vierten Zeile wird ein hohes, sich 14 Mal wiederholendes, piepsendes Rufmotiv der ersten Harfe der glissandierenden zweiten Harfe gegenübergestellt; auch dieses beharrlich herausstechende Motiv könnte man auf die «virtute» im Text beziehen. In diesem Vers wird auch das gemeinsame Singen der Harfenistinnen gestört, denn die zweite Musikerin konterkariert die Melodie der ersten in einem stark verfremdeten Stil. Die Welt ist in dieser Strophe mehrfach auseinandergeraten.

5. Strophe (7'54"): *Des Kämpfens müde*

- (17) Hostem repellas longius
- (18) pacemque dones protinus;
- (19) ductore sic te praevio
- (20) vitemus omne noxium.

Bei der fünften Strophe sind die Mittel extrem vereinfacht und aufgeklärt; bei manchen Stellen würde man wohl eher an Musik aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts denken.

Die Harfenistinnen tragen den Text während der ganzen Strophe im Unisono vor: bei der ersten Zeile (17) im neumatisch notierten Sprechgesang, bei der zweiten (18) im frühen Organumstil, bei dem die eine Stimme liegen bleibt, während die andere den Raum einer Terz ausstreitet, aber immer im Einklang endet, bei der dritten (19) wird unisono ein übermäßiger Dreiklang ausgesprochen und die vierte (20) wird nur noch gesprochen, und zwar im Ton der Erschütterung, so als hätte sich eben Unvorstellbares ereignet. Die Harfen spielen weitgehend einen zweistimmigen Satz. Nach dem ersten Vers komponierte Stockhausen das längste instrumentale Stück des Werkes, eine Auseinandersetzung mit den «Feinden», die an barocke Figuren erinnert: Die Stimmen laufen in Gegenbewegung, verfolgen sich, kommen nie zusammen und münden erst ganz am Schluss in eine gemeinsame Wechselfigur, auf der dann der Friedenswunsch gesungen wird. Dieses lange Instrumentalstück ist allerdings keine Kriegsmusik, wie Stockhausen sie noch in der Oper *Dienstag* komponierte, sondern es wirkt erschöpft, des Kämpfens müde geworden. Die zweite Zeile lässt noch einmal die Glissandowelt aufleben, aber diesmal nur zweistimmig und unterlegt durch tiefe dunkle Bass-töne. Die Musik zu den letzten beiden Zeilen ist so karg und reduziert gesetzt, dass man den Eindruck bekommt als würde hier eine einzelne Gitarre begleiten.

6. Strophe (6'30"): Trinität

- (21) Per te sciamus da Patrem
- (22) noscamus atque Filium,
- (23) te utriusque Spiritum
- (24) credamus omni tempore.

Die letzte Strophe korrespondiert in ihren extremen stilistischen Wechseln mit der ersten. Es ist jene Strophe, in der die immer wieder diskutierte Gleichwertigkeit von Gottvater und Gottessohn postuliert wird. Nach der ersten Verszeile (21), die von beiden Musikerinnen gesungen wird, müssen sie das «atque Filium» gemeinsam «glücklich rufen»; dann folgt ein langes und musikalisch reiches Instrumentalduo, das in seiner Virtuosität die Überfülle dieses Sohnes zeigen will. Die dritte Zeile (23) wird von den Musikerinnen in der höchsten Lage (Kopfstimme) quasi gejauchzt und mehrfach wiederholt. Gesungen, gerufen, gejauchzt – das ist Stockhausens musikalische Umsetzung der Trinität. Danach vereinfacht sich die Musik wieder. Das «credamus omni tempore» ist als ruhiger Ausklang konzipiert. Die Musikerinnen schreiten singend noch einmal den Zwölftonraum aus – korrespondierend zur ersten Zeile der ersten Strophe. Auf dem Tritonus $e'-b'$ klingt das Werk ruhig und in magischer Stimmung aus.

Mit *Freude* konnte Stockhausen in einem der wichtigsten katholischen Gotteshäuser anderthalb Jahre vor seinem Tod zeigen, was für ihn neue geistliche Musik in und für die Kirche ist: Die Aufspaltung jeder liturgischen Einbindung, die Musik als Ritus, als Gottesdienst. *Freude* ist auch ein neuzeitliches liturgisches Drama: Die symmetrisch aufgestellten Harfen bildeten in der Mailänder Aufführung ein Herz, und die weiß gekleideten Harfenistinnen wirkten wie Engel. Das alles passte perfekt ins Ambiente des Mailänder Doms. Allerdings produzierten die Musikerinnen keine engelhaften Klänge, sondern sie mussten «ihre Harfen zupfen, pflücken, streichen, schlagen, zwicken, reiben, streifen, stoßen, klopfen, jubilieren».⁸ Der Pfingsthymnus wird von Stockhausen in seiner Interpretation enorm geweitet – wohl auch deshalb wählte er *Freude* als neuen Titel, denn alles Menschliche – Trauer, Krankheit, Liebe, Streit, Lust etc. – wird in das Lob Gottes und in das trinitarische Glaubensbekenntnis eingeschlossen.

«Geistlich heißt nicht kirchlich», schreibt 1960 der 32-jährige Stockhausen, und er macht den Unterschied zwischen «geistiger» und «geistlicher» Musik, die erst dann entstehe, wenn das Rationale extrem

8 Stockhausen, *Texte zur Musik 1998–2007*, S. 11.

irrationalisiert wird und «geistige in geistliche Musik umschlägt». Das Geistliche entsteht nach Stockhausen dann, «wenn es in den Drähten einer Konstruktion zu spuken beginnt.»⁹ Mit der Uraufführung am 7. Juni 2006 konnte er dies endlich auch im Schoß der Kirche vorführen.

Allerdings wird solchen Aufwand heute kaum eine Kirche noch einmal wagen. Die Harfenistinnen schreiben in der Partitur: «Die Einstudierung hat uns große Freude gemacht, vor allem auch die Proben mit Stockhausen (2 × 9 Tage). Die Dauer der Einstudierung betrug drei Monate, in denen wir täglich mindestens drei Stunden geübt haben. Das Ziel war, jeden Tag eine Seite zu üben, manchmal nur eine halbe Seite (abhängig vom Schwierigkeitsgrad), und alle Details, vor allem in Dynamik und Tempo, bewusst zu lernen. Das Auswendiglernen hat dann anschließend einen Monat gebraucht, jeweils 1 oder 1½ Seite pro Tag.»¹⁰ Welche Kirche leistet sich heute einen solchen Aufwand für ein Werk, das eigentlich nur Ansprüche stellt und bei der Kerngemeinde nur Verwirrung stiftet? Hinzu kommt, dass die Theologen das Wort erst noch weitgehend dem Komponisten und seinem 24-gliedrigen Hymnus überlassen müssten. Wäre das viele Geld nicht besser eingesetzt, würde man es unter den Armen verteilen? Die Verschwendung für die Kunst und auch für das Gotteslob hat es heute schwer; und wenn sie beide zusammenkommen, wird es erst recht kompliziert. Trotz seiner klanglichen Attraktivität wurde *Freude* nach der Uraufführung in Mailand nur noch in weltlichen Kontexten, also in Konzertsälen und auf Festivals zeitgenössischer Musik gespielt.

Joyous extravagance. Notes on Stockhausen's setting of the Whitsun hymn

“Spiritual doesn’t mean ecclesiastical” wrote Stockhausen in 1960, at the age of 32. He makes a distinction between “spiritual” and “religious” music, which only emerges when the rational is irrationalised in extreme situations, and “spiritual music turns to religious music”. The “religious”, according to Stockhausen, emerges “when things begin to spook in the wires that make up a structure”. This paper also features an analysis of Stockhausen’s setting of the Pentecostal hymn *Freude* for two harps.

9 Karlheinz Stockhausen, *Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis*, Köln: DuMont Schauberg, 1963 (= Stockhausen. Texte zur Musik, 2), S. 249.

10 Zitiert nach der Partitur: *FREUDE für zwei Harfen*, Werk Nr. 82, Kürten: Stockhausen-Verlag, 2007.